

TEATRO E PINTURA, DUAS FORMAS DE *MIMESIS*^{*}

Maria de Fátima Silva^{**}

Resumo:

Conservada para o futuro quase exclusivamente pela sua expressão na cerâmica, a pintura grega também mural encontra na literatura um repositório de interessantes testemunhos. Embora com um contributo relativamente discreto, o teatro é, mesmo assim, um transmissor interessante de informações, sob a forma de descrições de “quadros” e criação de metáforas, que tornam patente a “popularidade” dessa forma de expressão plástica.

Palavras chave: *Ésquilo; Eurípides; comédia; pintura mural e suas técnicas.*

THEATRE AND PAINTING, TWO FORMS OF *MIMESIS*

Abstract: *Preserved almost only through ceramics, Greek painting, in big wall pictures too, is referred by several literary testimonies. Even if discrete, theatre is an interesting vehicle of information, under descriptions or metaphors, making clear the popularity of this form of art.*

Key-words: *Aeschylus; Euripides; comedy; wall painting and its technical processes.*

Introdução

Afirma Dumortier (1975, p. 206), no seu estudo dedicado à imagética esquiliana, que a utilização de metáforas tiradas da pintura (e da música)¹ na literatura grega tem, antes de Ésquilo, uma expressão diminuta, de onde retira um importante crédito de originalidade: Ésquilo teria sido o primeiro nome relevante no uso de motivos da pintura na poesia.

* Recebido em: 03/03/2017 e aceito em: 30/04/2017.

** Professora catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra.

Tal afirmação – de que o teatro esquiliano seria pioneiro nas referências literárias à pintura – está naturalmente, e antes de mais, condicionada pelos limites impostos pelos textos conservados; mas existem alguns exemplos significativos. A evolução que a pintura sofreu a partir da primeira metade do séc. V a.C. pode justificar esta coincidência.² Nomes como o de Polignoto de Tasos³ ou de Zêuxis de Heracleia⁴ vieram a gozar então de grande popularidade, e a importância das suas criações não deixaria de impressionar não só os artistas da palavra, mas também o grande público, a quem uma e outra dessas formas de criação se dirigiam. Apesar de não conhecermos a sua técnica e preferências temáticas a não ser por via indireta, alguns dos traços que os identificaram como artistas são da máxima relevância para a análise dos textos dramáticos que nos propomos fazer. Assim Polignoto celebrou-se pela capacidade de dar expressão ao *ethos* das figuras e pelas diversas dimensões que procurava conferir ao conjunto dos seus motivos, criando para as imagens diferentes planos e uma noção de posição relativa.⁵ Pormenores de expressão de algumas personagens em foco centravam a atenção num conjunto que primava por uma aparência de dignidade.⁶ Num tempo em que, na técnica do desenho, dominava ainda o esboço de contornos mais ou menos coincidentes no alinhamento (que depois se enchiam com sucessivas camadas de cor uniforme), a libertação destas restrições obedeceu a um processo lento; tratava-se de utilizar sobretudo os sombre-ados ou a graduação de cores para dar uma sensação de profundidade. O aperfeiçoamento desta técnica parece estar consumado em finais do séc. V a.C., quando o pintor Apolodoro mereceu o epíteto de “pintor de sombras”, como o mais bem sucedido na técnica do claro-escuro, que parecia ter passado a dominar. Zêuxis de Heracleia, por seu lado, parece identificar-se por alguma preferência pelo retrato do feminino. Quanto aos temas, não causa estranheza que, também na pintura, a inspiração mitológica se impusesse.

Não é nosso objetivo considerar neste momento todas aquelas descrições poéticas em que a convenção da pintura claramente deixa as suas marcas no texto dramático, que sobretudo abundam em Eurípides.⁷ Limitamo-nos a considerar os passos em que é feita pelos poetas da cena uma menção explícita à pintura. Curiosamente nenhum motivo obediente a esta sugestão existe no que nos chegou de Sófocles. Talvez por simples coincidência, ou, quem sabe, devido a um menor atractivo do poeta por este tipo de referência. Em Êsquilo e Eurípides, porém, alguns episódios ou alusões são merecedores de atenção e comentário. *Grosso modo* vamos organizar

a nossa reflexão em três blocos: em primeiro lugar, aquele que nos dá testemunho da importância pedagógica da pintura como veículo de uma mensagem cultural; depois, aquele em que o poeta manifesta consciência de estar a reproduzir, com as estratégias próprias, um grande quadro mural; e, por fim, aquele outro que inclui várias alusões de passagem à pintura de uma forma lateral, como motivo para uma expressão de natureza metafórica.

1. A pintura como veículo de transmissão cultural

Tal como aconteceu com a literatura, desde sempre valorizada pelo seu papel didático antes mesmo de superlativado o seu potencial estético, também à pintura parece ter assistido igual prestígio. Sob outra forma de transmissão, as grandes imagens que se ofereciam em lugares públicos aos olhos dos cidadãos podiam materializar diferenças culturais ou experiências de vida que completavam a própria dimensão mais estreita de existência de cada indivíduo.⁸

Assim, na conversa que travam em Delfos a princesa de Atenas – Creúsa – e o jovem servo do templo de Apolo – Íon –, ainda dois desconhecidos antes de se reconhecerem como mãe e filho, o assunto que se instala é o da tradição da casa real ateniense, a que a visitante pertence (EURÍPIDES. *Íon*, v. 260 sqq.). Com a curiosidade juvenil de alguém para quem as fronteiras da existência se confinam ao santuário délfico – com todo o seu cosmopolitismo, é certo –, Íon quer pormenores sobre a tradição da casa real ateniense. Alguma coisa sabe, pelo que tem ouvido contar, numa primeira versão de acesso a uma realidade que, de contacto directo, desconhece. Das fantasias míticas que cercam a origem da cidade tem ouvido falar não sem algum descrédito (265): “O quê?! É então verdade a ficção que corre entre os mortais? (ὥς μεμύθευται βροτοῖς)». Surpresa que se justifica pela estranheza lendária que envolve tais descrições. Trata-se da famosa autoctonia ateniense que faz de Ericónio, um dos seus ascendentes, um ser nascido do próprio solo⁹ e logo acolhido nos braços da deusa Atena, a padroeira da cidade, que o entrega às filhas de Cérops, oculto num cesto; estas impiamente violam o segredo que o cesto escondia, condenando-se à morte por desobediência, assim manchando de sangue os rochedos da Acrópole.¹⁰ Deste episódio mítico, de resto estranho à experiência comum e que os dois interlocutores – porta-vozes do ceticismo do próprio poeta em relação ao

mito¹¹ – comentam não sem surpresa, é testemunho também a pintura. Íon, sem ter saído de Delfos, mesmo assim pode dizer (v. 271):

Δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται ...

E entregam-no, como se infere da pintura ...

Logo o grande mito da origem de Atenas gozava, nos relatos e nas imagens, de merecida popularidade, suportando a tradição da autoctonia de que a cidade de Palas se orgulhava. Os motivos que constituíam a narrativa, pictórica ou poética, são definidos pelas próprias perguntas de Íon. No que se pode imaginar uma enorme tela, os sucessivos momentos do mito – nascimento de Erictônio, intervenção de Atena, participação das filhas de Erecteu e sua morte – parecem figurar como diferentes momentos de uma mesma imagem, diacronicamente setorizados. A pergunta que Íon interpõe neste momento do diálogo, desviando a conversa noutro sentido (v. 275, “E aquela outra história, é verdadeira ou falsa?”), parece limitar as componentes de um quadro concreto, certamente exposto no próprio santuário de Delfos, em homenagem à tradição ateniense.

Além do mito, ou combinadas com ele, cenas da vida real podiam incluir-se nos grandes quadros e constituir um complemento de informação para a existência pessoal de cada cidadão. Assim o casto Hipólito, devoto exclusivista de Ártemis e avesso aos encantos de Afrodite, do que seja paixão nada sabe por experiência própria; tudo o que do assunto conhece é aquilo que pode inferir do que ouve dizer e do que a pintura testemunha, numa complementaridade flagrante entre as duas artes (EURÍPIDES. **Hipólito**, vv. 1004-1006):

*Οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων
γραφῇ τε λεύσσω· οὐδὲ ταῦτ' ἄγαν σκοπεῖν
πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων.*

*Não conheço essa prática a não ser por a ouvir contar
e por a ver em pintura. Mas ver essas imagens
não me cativa demasiado, dado o espírito casto que é o meu.*

“Ouvir contar” e “ver em pintura” são de novo postos em paralelo como duas formas de acesso a uma informação. Como motivo, o amor parece sugerir a necessidade de expor traços físicos, mas também de retratar o

complemento emocional que a paixão comporta. O realismo da imagem a que o tema da paixão é suscetível justifica, sem dúvida, o repúdio que a alma jovem e casta de Hipólito manifesta.

Numa peça em que o tema da paixão, capaz de sujeitar o homem e a natureza, domina, o coro virá a entoar um canto (**Hipólito**, vv. 1268-1281), no momento final em que o Amor já fez mais duas vítimas – Fedra morta por suas mãos e Hipólito moribundo em função da imprecisão do pai –, a Eros e à sua força irresistível. Talvez esta celebração se inspire nas mesmas imagens plásticas que o filho de Teseu diz ter observado. Recordando a convenção pictórica que faz alado o filho de Cípris, Eurípides cobre-lhe a imagem de resplendor pelo uso de dois adjetivos cromáticos: ποικιλόπτερος (“de asas matizadas”, **Hipólito**, v. 1270) e χρυσοφαής (“de um brilho dourado”, v. 1275). As asas são, justamente, o centro da imagem, exprimindo a ubiquidade e imaterialidade do deus, que paira, etéreo, sobre as suas vítimas. E é com o seu fulgor que as cega, dobrando-as, indefesas, aos seus desígnios. Esta é a imagem de um poder soberano, que não se isenta da sedução do «fulgor do ouro», apesar de ser para a ruína que conduz os seres humanos.¹²

Do mesmo modo que Hipólito, Hécuba (EURÍPIDES. **Troianas**, vv. 686-696) recorre à pintura para compensar uma experiência que não viveu.¹³ Em contexto metafórico, a velha rainha de Troia compara o seu destino a um navio baloiçado por ondas tempestuosas, reconhecendo que tudo o que sabe da vida marítima lhe provém do que ouve dizer e vê nas pinturas:

*Αὐτὴ μὲν οὕτω ναὸς εἰσέβην σκάφος,
γραφῇ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι.
Ναύταις γὰρ ἦν μὲν μέτριος ἦ χειμὼν φέρειν,
προθυμίαν ἔχουσι σωθῆναι πόνων,
ὁ μὲν παρ' οἶαχ', ὁ δ' ἐπὶ λαίφεσιν βεβώς,
ὁ δ' ἄντλον εἶργων ναὸς ἦν δ' ὑπερβάλλῃ
πολὺς ταραχθεὶς πόντος, ἐνδόντες τύχη
παρεῖσαν αὐτοὺς κυμάτων δρομήμασιν.
Οὕτω δὲ κἀγὼ πόλλ' ἔχουσα πήματα
ἄφθογγός εἰμι καὶ παρεῖσ' ἐῶ στόμα
νικᾷ γὰρ οὐκ θεῶν με δύστηνος κλύδων.*

*Eu mesma nunca entrei a bordo de um navio,
mas pelas pinturas que vi e pelos relatos conheço o assunto.
Os marinheiros, se for moderada a tempestade a enfrentar;
empenham-se para escapar ao desastre:
é um que se põe ao leme, outro ao velame,
outro ainda que mantém o navio sem água. Mas se atinge os limites
a violência do mar, eles entregam-se ao destino
abandonando-se às correntes das vagas.
Assim também eu, face aos meus sofrimentos sem fim,
fico sem voz, submeto-me sem uma palavra,
incapaz de vencer a onda de dores erguida pelos deuses.*

A descrição de uma tempestade e das reações de uma tripulação em perigo parece corresponder à imagem de tantas pinturas que Hécuba afirma ter podido observar.¹⁴ Se a pudermos tomar por espectadora fidedigna desses quadros, o que neles é antes de mais valorizado é a presença humana, os marinheiros, protagonistas permanentes em dois tipos de cena que o mesmo motivo permite. Em primeiro lugar, a navegação em calmaria, cada um desempenhando as tarefas de que está incumbido. Com a embarcação por cenário geral, as figuras ativas no quadro dispõem-se em vários planos e atuam com diferentes movimentos: um ao leme, certamente mais estático na firmeza com que conduz a nau; outros ativos, no controle das velas e na preocupação de impedir qualquer inundação, um em altura, sobre os mastros, outro no solo do barco. A navegação calma convida, portanto, a uma imagem do interior da embarcação, de onde as vagas parecem afastadas. Mas eis que o motivo é a tempestade. Nesse caso é o mar em toda a sua potência que se impõe. O diálogo estabelecido é, agora, entre os homens e a fúria dos deuses que comandam a natureza, apagada qualquer referência à embarcação. Com esta omissão também a arte da marinharia se apaga, como se o perigo desmontasse tudo o que representa a capacidade humana de resistir. Metamorfosados em homens ou simplesmente presentes na fúria dos elementos, os deuses são uma intervenção nova, mas decisiva, no quadro.

Hécuba passa a estabelecer a comparação com a sua própria sorte colhida em plena tempestade. Tal como os marinheiros apanhados pela borrasca, ela não tem capacidade nem regras para se defender; simplesmente submete-se à fúria dos elementos que os deuses manipulam. Mas sobretudo impressionante na sua qualidade de “protagonista de um quadro” é o silêncio

próprio da arte sem palavras que é a pintura. “Sem voz”, “sem uma palavra”, ela é a imagem da derrota e da fragilidade humana.

Num contexto dramático completamente diferente, uma imagem paralela é usada pelo coro de **Rãs** de Aristófanes, para “louvar” ironicamente a versatilidade de Dioniso perante os perigos infernais (vv. 534a-539a):

*Ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι
νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας
καὶ πολλὰ περιπεπλευκότης,
μετακλίνδειν αὐτὸν ἀεὶ
πρὸς τὸν εἴπραττοντα τοῖχον
μᾶλλον ἢ γεγραμμένην
εἰκὸν' ἐστάναι, λαβόνθ' ἐν
σχῆμα.*

*Ora aqui está uma atitude de um tipo
com visão e com miolo,
e com muita navegação,
esta de saber sempre pôr-se
do lado de bombordo,
em vez de, que nem um retrato,
ficar plantado, sem sequer mexer
um dedo.*

Dioniso comporta-se como navegador experimentado. Perante o perigo, ele age, acomoda-se no lugar mais seguro. O quadro inspirador é o da tormenta, desta vez retratada não nas vagas alterosas que ameaçam a embarcação, mas na reação das tripulações ou dos passageiros experimentados. Reagir, mover-se, adequar-se aos perigos é o que uma situação real aconselha. Numa tela,¹⁵ que prima pela imobilidade, a aflição é colhida num *flash*, que não permite nem movimento nem palavras. Apenas a expressão pode dar conta de uma angústia para a qual não há apelo.

É também numa grande tela de conjunto que outra Hécuba euripidiana se inspira, desta vez já no acampamento trácio onde se encontra como cativa do vencedor grego (**Hécuba**, vv. 807-808), para dar expressão ao seu enorme sofrimento. A violência do mar dá lugar à do campo de batalha.¹⁶ Tentando demover a piedade de Agamémnon e fazer dele o aliado de uma vingança que, neste momento, é o seu único estímulo, ela convida:

*ὥς γραφεύς τ' ἀποσταθεῖς
ἰδοῦ με κἀνάθρησον οἷ' ἔχω κακά.*

*Como um pintor, afasta-te
e olha-me, abraça com o olhar os males que me afligem.*

O quadro que Hécuba tem no espírito é certamente uma pintura de grandes dimensões, que exige distância para se poder abarcar no conjunto. Tem uma protagonista, um foco central incide sobre a figura de uma mulher sofredora. Nos seus traços – decadência física, olhar sofrido, vestes degradadas – está patente a ruína de que é vítima. Mas o quadro não se esgota numa só figura. “Abraçar com o olhar os males” implica que todo um contexto a rodeie, neste caso um campo militar que a reduz a doloroso cativo, onde um coletivo de guerreiros e tendas lhe serve de moldura. Não estaríamos muito longe do modelo de que Ésquilo se serviu para retratar o sofrimento de Ifigénia – que analisaremos adiante – ou, com certeza, do grande quadro troiano da autoria de Polígnoto.

Por fim, outra referência à pintura, feita por Antígona na *teichoskopía* das **Fenícias** de Eurípides (vv. 127-130),¹⁷ regressa ao ambiente bélico, desta vez em pleno ataque dos Argivos à cidadela de Tebas. Do alto das muralhas, a princesa observa o inimigo que avança, destacando os movimentos dos seus diversos chefes; e eis que se deixa surpreender pela imagem de Hipomedonte,¹⁸ usando termos da arte, decerto também para ela, até esse dia, a única imagem de um campo de batalha:

*Ἦ ἔ ὥς γαῦρος, ὥς φοβερὸς εἰσιδεῖν,
γίγαντι γηγενέτα προσόμοιος
ἀστρωπὸς ἐν γραφαῖσιν, οὐχὶ πρόσφορος
ἀμερίῳ γέννῃ.*

*Oh! Que imponente ele é, que temível de ver!
É a um gigante nascido da terra que se assemelha
brilhante como um astro, dos das pinturas, sem nada em comum
com uma criatura efêmera.*

Antígona, impressionada pela imponente do guerreiro, que lhe parece exceder o porte de uma criatura vulgar, encontra na pintura um termo de comparação.¹⁹ Desta vez o foco incide numa única imagem, desprovida de pano de fundo, de que capta duas características essenciais, dimensão e

brilho.²⁰ São elas as estratégias para transmitir vitalidade a um retrato, que se reveste dos traços míticos de um gigante.

Procurando depois, entre a massa atacante Polinices, o saudoso irmão de há tempos exilado, Antígona descreve-lhe os traços, que agora a distância torna indefinidos, com linguagem plástica (**Fenícias**, vv. 161-162):

*Ὅρῳ δῆτ' οὐ σαφῶς, ὁρῶ δέ πως
μορφῆς τύπωμα στέρνα τ' ἐξῆκασμένα.*

*Não distingo muito bem, mas vejo
o contorno de uma forma e um busto que se lhe assemelha.*

Sem dúvida Eurípides atribui à sua personagem reações que seriam as de alguém que olha uma pintura, talvez mesmo algum quadro concreto que representasse a mais do que célebre investida de Polinices e dos seus aliados argivos contra Tebas.²¹ Depois de se ter surpreendido com os traços nítidos de Hipomedonte, sem dúvida situado em evidência, Antígona foca-se numa outra dimensão, a de uma imagem que, porque recuada, não é mais do que um contorno, mais sugestivo do que visível.²²

2. Ésquilo, o poeta “pintor de grandes telas”

Talvez o passo mais significativo, no teatro conservado de Ésquilo, para uma identificação de técnicas de pintura como as conhecia dos pintores seus contemporâneos seja a descrição do sacrifício de Ifigênia, em **Agamémnon** (vv. 228-241):

*Λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους
παρ' οὐδέν, αἰῶνα παρθένειον,
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς·
φράσεν δ' ἄόζοις πατὴρ μετ' εὐχάν
δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετὴ παντὶ θυμῷ
προνωπῇ λαβεῖν ἄερ-
δην στόματός τε καλλιπρώ-
ρου φυλακᾷ κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις.
Βία χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει*

Κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή-
ρων ἀπ' ὄμματος βέλει
φιλοίκτω, πρέπουσά θ' ὥς
ἐν γραφαῖς προσεννέπειν
θέλουσ'.

*As preces, os apelos ao pai
de nada valeram, nem mesmo a sua idade virginal.
Indiferentes ficaram os senhores da guerra.
Feitas as invocações, aos servos
o pai ordenou que,
como uma cabra, sobre o altar,
coberta de véus e, em desespero
prendendo-se ao chão, a agarrassem
e a erguessem, enquanto uma mordaca
que lhe tapava a boca a impedia
de qualquer imprecação contra os seus,
pela força, pela brutalidade muda de um freio.
Enquanto a túnica tingida de amarelo lhe deslizava para o solo
ela lançava a cada um dos seus carrascos
o dardo dos seus olhos,
num apelo de piedade. Parecia, como na pintura,
querer falar.*

Toda a descrição se concentra (πρέπουσα)²³ na figura feminina e frágil de Ifigénia, a vítima do sacrifício. Mas a filha de Agamémnon não está só, cercam-na “os seus carrascos”, um coletivo anónimo de heróis e de servos, a quem o pai, o Atrida, ordena a sua execução. Talvez a identificação de dois elementos do quadro e a coletivização anónima dos restantes possam significar proporções relativas de plano, a que, no entanto, a descrição não alude. Todavia, Fraenkel (1962, p. 139) não hesita em distribuir por diferentes níveis as figuras do quadro: o grande complexo de comandantes e sacrificadores estará na frente, enquanto atrás, ao fundo, se poderia distinguir a massa do exército.

O quadro vive de um desenho de emoções – poucas são as palavras, ditas por Agamémnon, apenas as necessárias para condenar sem apelo Ifigénia. E é justamente esse silêncio, o que o ritual e a crueldade dos carras-

cos impõem à vítima, que transforma poesia em pintura, versos em imagem. “Preces e apelos” fazem já parte de um passado em relação ao momento que se grava. Está implícito o diálogo entre as duas artes, literária e plástica.

Em redor da vítima reina a indiferença, ou seja, em tradução plástica, a imobilidade. Traça-se uma galeria de figuras armadas, “os senhores da guerra”, como pano de fundo indistinto e anônimo. Mas à sua indiferença marcada pela rigidez das armas, opõe-se a “mobilidade imóvel” – um verdadeiro oxímoro – da figura central.²⁴ Neste caso acumulam-se os pormenores: a virgindade juvenil de Ifigénia é a sua primeira marca identificativa. Não a acompanha uma menção da brancura da pele, por exemplo, a delinear-lhe a beleza, mas, pelo contrário, a presença valorizada dos véus que a cobrem, sinal de um pudor que a marcou em vida e não a abandona nem na morte. No seu colorido amarelo, não só eles são o golpe cromático mais agressivo em todo o quadro, como denunciam a qualidade aristocrática desta vítima de eleição. Trata-se de uma princesa, que vive o destino de um animal em pleno sacrifício. Os movimentos são-lhe ditados pelo desespero, por uma tentativa inútil de resistência que a leva a agarrar-se ao chão.²⁵ É então que os véus, que antes a cobriam, deslizam, e revelam mais que a beleza, nunca aludida, a fragilidade.²⁶

É, no entanto, sobretudo no rosto, que a atenção do “pintor” se concentra. Incapaz de falar, porque uma mordaca lhe fecha os lábios a qualquer grito de angústia, toda a força da expressão lhe está concentrada no olhar.²⁷ É com os olhos que Ifigénia envia o “grito” derradeiro,²⁸ e todo um sentimento de horror que apela à piedade fica sem resposta, num quadro que deseja ser cruel.

É claro que o modelo plácstico que Ésquilo tem em mente já nada tem a ver com os tímidos ensaios de um Êumaro e das suas tentativas, ainda embrionárias, de “distinguir na pintura homens e mulheres e ousar imitar todo o tipo de atitudes”. Passos importantes tinham sido dados na técnica de contrastar géneros e de sugerir estados de alma.²⁹ Tal como em Polignoto, a inspiração é épica, o quadro apontando para dimensões amplas e um número de figuras elevado. A legendagem com que a pintura parecia familiar é, neste caso, assumida pelas palavras do coro, espectadores externos, tal como o público, a este quadro de sofrimento. Os pormenores de traço fortes, nesta tela contrastam o feminino inocente com um enquadramento militar.

De novo, num outro episódio esquiliano, a mitologia é inspiradora de um tipo de imagem diverso, que a Pítia, ao observar as Erínias adormecidas no templo de Apolo, não pode deixar de recordar. A referência é bem a prova de que um mito conhecido podia estar presente no conhecimento de todos, quer pela pintura quer pelas descrições dos poetas. Sem conseguir identificar a imagem aterradora que se lhe revelou ao entrar no templo, a Pítia recorda as semelhanças possíveis com o monstruoso que algum dia pôde observar em pintura e que lhe deixou uma lembrança inesquecível (**Euménides**, vv. 49-52):

Οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις
Εἶδον ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας ἄπτεροι γε μὴν ἰδεῖν
αὗται, μέλαιναι δ' ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι.

Nem sequer as aproximado do aspecto das Górgonas.

*Vi-as, a essas, já em tempos, numa pintura,
que levavam a comida de Fineu. São sem asas
estas, mas negras e, em geral, repelentes.*

Parece haver subjacente a esta comparação entre Erínias e Górgonas a referência a uma convenção que, independentemente de uma legenda, pode permitir a quem observa a imagem a identificação das figuras representadas. A diferença parece residir nas asas, indispensáveis na identificação das Górgonas, mas que as Erínias não possuem. No entanto, porque todas elas representam “o monstruoso”, partilham outros atributos, o negro da cor e a repelência do aspecto. Talvez no quadro que a Pítia diz ter visto um dia, a comida abrisse um raio de luz no conjunto, um sinal de vida humana, conspurcado pela presença ameaçadora das Górgonas.³⁰

3. A técnica da execução plástica, uma metáfora em poesia

O atrativo da poesia trágica pelo uso de múltiplas metáforas, de resto uma herança dos tradicionais símiles e comparações épicos, cria campo para a inclusão de outro tipo de referências à pintura. Deixamos a execução de uma imagem propriamente dita, com traços e cores poéticos, e voltamos para tudo o que cerca a confecção de uma pintura, os materiais, as técnicas, os diversos modelos de realização.

Ainda no **Agamémnon** (vv. 1327-1329) – uma fala do coro a propósito da precariedade da vida humana, proferida no momento em que Cassandra entra no palácio para morrer –, o motivo da pintura regressa, desta vez com a qualidade de uma metáfora:

Ἰὼ βρότεια πράγματ' εὐτυχοῦντα μὲν
σκιά τις ἂν πρέψειεν εἰ δὲ δυστυχοῖ,
βολαῖς ὑγρώσσω σπόγγος ὤλεσεν γραφὴν.

Ah, triste existência a dos mortais! A sua sorte
sobressai como um esboço. Chega a desgraça,
com golpes de uma esponja húmida apagou-se a pintura.

A focagem é agora posta na técnica da confecção. A vida humana não chega a ser uma pintura (γραφή), não passa mesmo de um esboço (σκιά), promissor de um lindo quadro quando a felicidade sorri. Mas se a desgraça sobrevém, como uma esponja³² ela apaga os traços devolvendo o material de suporte à sua “brancura” primitiva. É então um outro quadro aquele que se pode adivinhar.

Eurípides virá a repetir, em dois passos, uma metáfora semelhante. Em **Helena** (vv. 262-263), confrontada com a crueldade de um destino por que a sua beleza é responsável, a esposa de Menelau inveja a capacidade que a arte do retrato tem de apagar e substituir por outros os traços de um rosto:

Εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἀντὶ τοῦ καλοῦ λαβόν.
Oxalá, como um retrato, pudessem ser apagadas e substituídas por outras
as minhas feições, e que a fealdade, não a beleza, fosse o meu dote.

Ἄγαλμα coloca dúvidas sobre se Helena se refere a um retrato esculpido ou pintado.³³ Mas dúvidas não existem de que esta mulher bela suspira pela substituição dos traços perfeitos que lhe causam tanto sofrimento por outros, de uma fealdade talvez mais tranquila.

No **Peleu** (fr. 618 Kannicht), Eurípides voltava à mesma ideia:

Τὸν ὄλβον οὐδὲν οὐδαμοῦ κρίνω βροτοῖς
ὄν γ' ἐξαλείφει ῥᾶον, ἢ γράφει θεός.

Da riqueza não faço qualquer caso, entre os mortais:
ela que um deus apaga com mais facilidade do que uma pintura.³⁴

Por fim, se considerarmos que um bordado pode ser, em mãos femininas, a reprodução de um quadro³⁵ e seguir as linhas de um desenho, poderemos associar aos passos esquilianos que testemunham a arte da reprodução visual aquele em que Electra, na cena de reconhecimento que irá aproximá-la do irmão e vingador da memória de Agamémnon, lhe chama a atenção para uma peça de roupa um dia confeccionada por suas mãos (**Coéforas**, vv. 231-232):

*Ἴδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πληγὰς ἔσιδε, θήρειον γραφήν.*

*Repara neste tecido, obra desta tua mão,
observa o desenho de uma caçada impresso pelos movimentos do tear.*

Desta vez a referência limita-se a identificar um motivo, com certeza muito conhecido e popular, o de uma caçada. A sua flagrante vulgaridade suscita mesmo o interesse de uma jovem quase criança, que confecciona, com mãos ainda inseguras, uma peça de roupa familiar. O material de suporte é, no caso, o tecido, e a ferramenta de confecção o tear, que a mulher manipula como se de um pincel se tratasse.³⁶

Conclusão

A atenção prestada pelos poetas dramáticos à pintura assenta no princípio aristotélico de que uma e outra artes são diferentes formas de *mimesis*. Do nosso ponto de vista, parece até coincidir o que numa e noutra são objetivos e técnicas. Ambas assumem, diante da *polis*, um papel equivalente na transmissão de uma mensagem que, além de estética, é pedagógica. Por isso os motivos que usam – inspirados na tradição mítica, na história ou no quotidiano imediato – evidenciam uma mesma marca cultural e constituem matéria de um diálogo cúmplice entre o criador e o seu público.

Esforçamo-nos por detectar, nos testemunhos disponíveis, que, para além de uma coincidência ou paralelismo no sentido cívico de ambas as formas artísticas, a poesia – dramática no caso que escolhemos analisar – acompanha conscientemente o progresso da sua contemporânea pintura mural. Grandes quadros parecem latentes na memória do poeta quando “pinta”, em palavras, imagens de uma “plasticidade” sugestiva, que utilizam uma técnica – trocado o pincel pela pena – equivalente à dos grandes artistas plásticos do momento. As próprias estratégias da técnica visual que, mais do que o efeito, valorizam a confecção, não são descuradas pelo

poeta. Consciente delas, pode adequá-las, por metáfora, a diversos campos semânticos com a ideia geral de precariedade ou metamorfose.

Por fim, por trás das imagens, poéticas e plásticas, está uma espécie de colaboração implícita. Os temas dos grandes pintores, como Polígnoto, por exemplo, dão cor e forma a temas transmitidos pela poesia – a homérica, como uma referência última. Ou seja, a mesma pintura que serve de remissão aos poetas, encontra na poesia o seu mais evidente manancial de inspiração.

Documentação escrita

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ÉSQUILO. **Agamemnon**. 1. Trad. Jean Bollack. Lille: Presses Universitaires de l'Université de Lille – Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981.

_____. **Agamemnon**. Trad. J. D. Denniston e D. Page. Oxford: Clarendon Press, 1968.

_____. **Agamemnon**. Trad. Edward Fraenkel. Oxford: Clarendon Press, 1962.

EURÍPIDES. **Helen**. Trad. William Allan. Cambridge: University Press, 2008.

_____. **Trojan Women**. Trad. Shirley Barlow. Warminster: Aris & Phillips, 1986.

Referências bibliográficas

ALLAN, William. **Euripides**. Helen. Cambridge: University Press, 2008.

BARLOW, Shirley. **The imagery of Euripides**. A study in dramatic use of pictorial language. London: Methuen, 1971.

_____. **Euripides**. Trojan Women. Warminster: Aris & Phillips, 1986.

BOLLACK, Jean. **Agamemnon**. 1. Lille: Presses Universitaires de l'Université de Lille – Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981.

DENNISTON, J. D.; PAGE, D. **Aeschylus**. Agamemnon. Oxford: Clarendon Press, 1968.

DUMORTIER, Jean. **Les images dans la poésie d'Eschyle**. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

FRAENKEL, Edward. **Aeschylus**. Agamemnon. Oxford: Clarendon Press, 1962.

KEBRIC, Robert B. **The paintings in the Cnidian Lesche at Delphi and their historical context**. Leiden: Brill, 1983.

KEULS, Eva. **Plato and Greek painting**. Leiden: Brill, 1978.

REINACH, Adolphe. **Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne**. Paris: Macula, 1985.

SILVA, Maria de Fátima. Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípidés. In: **Ensaio sobre Eurípidés**. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 285-395.

TAILLARDAT, Jean. **Les images d'Aristophane**. Études de langue et de style. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

Notas

¹ Tendo em conta que os exemplos referidos por Dumortier (**Iliada** VII, v. 242; **Odisseia** XXI, vv. 406-409; PÍNDARO. **Olímpica** IX, vv. 38-39) dizem respeito à música, no que se refere à pintura as alusões esquilianas seriam verdadeiramente inovadoras.

² Na recolha de depoimentos literários que faz relativos à pintura antiga e ao seu trajeto, Reinach (1985, p. 77) lembra que os primeiros nomes destacáveis na pintura ateniense datam do séc. VI a.C., do tempo dos Pisístratos. Vale a pena notar, no que se refere aos interesses específicos desta nossa reflexão sobre o testemunho dramático, o tipo de observações produzidas por alguns escassos testemunhos em relação aos pintores desta fase. De Êumaro, por exemplo, diz Plínio (**História Natural** 35. 56), que “foi o primeiro a distinguir na pintura homens e mulheres e a ousar imitar todo o tipo de atitudes”, colocando em evidência como a caracterização de figuras se mostrou atrativa desde esta fase inicial da pintura ateniense. Ou então a informação sobre Sémon de Atenas contida num papiro (H. Diels, **Laterculi alexandrini**, Abhandl. de l'Acad. de Berlin, 1904, Col. VI. 14): “Foi o primeiro a inventar o desenho (γραμμήν), escurecendo o contorno da sombra de um cavalo sobre um fundo branco”. Após o que teria sido ainda um primeiro momento de ensaio, é entre 480-420 a.C. que a primeira escola de pintura ática se desenvolve, o que naturalmente coincide em boa parte com o apogeu da tragédia.

³ Polignoto de Tasos (c. 475-447 a.C.) pode considerar-se o primeiro grande nome desta escola de pintura ática, de manifesta influência sobre os seus con-

temporâneos, pintores e – atrevemo-nos a afirmá-lo – artistas em geral. Celebrizaram-no as pinturas que adornavam a *Lesche* dos Cnídios, em Delfos, sob o tema da conquista de Troia (*Ilioupersis*) e da descida de Ulisses ao inferno (*Nekyia*), de clara inspiração épica (PAUSÂNIAS. 10. 25-31). Percebemos, pelo espaço a que se destinavam, que se trataria de pinturas murais de grande dimensão, abrangendo um elevado número de figuras, se considerarmos os motivos tratados. Era também de sua autoria a decoração da *Stoá Poikile*, o “pórtico pintado”, da ágora de Atenas (PLÍNIO. **História Natural** 35. 58-59). Plutarco (**Címon** 4) cita um passo do poeta trágico Melântio, abonatório de que os motivos usados por Polígnoto na *Stoá Poikile* eram “as façanhas dos heróis”. É assim curioso notar que a pintura de Polígnoto tem uma inspiração literária, sobretudo épica, e serve por sua vez de intermediária para a inspiração literária da tragédia em alguns momentos.

⁴ Proveniente da Magna Grécia, Zêuxis (c. 464-398 a.C.) impôs-se como um dos nomes mais famosos da pintura no final do séc. V a.C. Do realismo das imagens que produzia, ficou célebre a anedota que tornou um cacho de uvas saído do seu pincel como capaz de iludir até os pássaros, que vieram debicá-las (PLÍNIO. **História Natural** 35. 4). Entre os motivos que o identificam, está o retrato de Helena de Troia frente ao templo de Hera, no promontório de Lacínio, na Magna Grécia, e o retrato de um centauro fêmea com a sua cria.

⁵ Ao descrever com algum pormenor as pinturas de Polígnoto na *Lesche* dos Cnídios, Pausânias (25. 3) utiliza expressões que são significativas neste sentido; damos apenas um exemplo: “O tal Frontis foi incluído por Polígnoto no seu quadro (τῇ γραφῇ). Por baixo dele está Itâmenes, trazendo uma túnica, e Equéax que desce por uma escada com uma urna de bronze. Não longe da nau Polites, Estrófio e Álfio arrasam a tenda de Menelau, enquanto Anfialo arrasa outra. Aos seus pés está sentado um menino, sem qualquer legenda (ἐπίγραμμα). Só Frontis tem barba». Mesmo que se não possa falar ainda de técnica tridimensional propriamente dita, a verdade é que Pausânias manifesta apreço pela simetria praticada na disposição das figuras e pelos contrastes de suspensão e movimento, tal como Polígnoto as representava.

⁶ Ainda a propósito da *Lesche* dos Cnídios em Delfos, Pausânias (25. 5) continua: “Acima de Helena está sentado um homem, coberto de um manto de púrpura, e com um ar profundamente abatido. É Heleno, filho de Príamo, o que se adivinha antes mesmo de ler a legenda (ἐπίγραμμα)”.

⁷ A este assunto dedicamos já um amplo estudo intitulado “Motivos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides”, em **Ensaio sobre Eurípides** (2005, p. 285-395).

⁸ Será interessante, a este propósito, lembrar a confissão de Heródoto, reportando-se a um motivo da cultura egípcia (2. 73. 1): “Há também uma outra ave sagrada, de nome fénix. Eu porém nunca a vi, a não ser em pintura”. E continua (2. 73. 2): “Se é como se representa na pintura, tem as dimensões e o aspecto seguintes: algumas das suas plumas são douradas, outras vermelhas. Pelo contorno e pelo tamanho, parece-se muito com uma águia”.

⁹ Uma velha tradição, aludida em **Iliada** (II, vv. 547-548), considera Erecteu nascido também do solo ático.

¹⁰ Provindo do solo (γηγενοῦς) como legítimo “filho da Terra”, Erictónio foi entregue ao abandono num cesto que fez dele um filho sem pais e uma criança rejeitada à sua sorte. Desse destino salvou-o a deusa Atena que, oculto num cesto, o confiou à primogénita de Cécrops, soberano mítico do lugar. A curiosidade culpada da jovem Pandrosso, a princesa, persuadida pelas irmãs a abrir o cesto e a observar-lhe o conteúdo – além do recém-nascido, duas serpentes que deviam protegê-lo –, contra a determinação da deusa, condenou à morte as três filhas de Cécrops e Aglauro, e deixou, sem herdeiro direto, o bastião da Acrópole. Para assinalar o vínculo entre as mães de Atenas e a sua deusa padroeira, salvadora de Erictónio e garantia de um continuador, criou-se o costume de oferecer aos recém-nascidos uma serpente de ouro como marca de origem, legitimidade e vínculo à *polis*. Estamos, portanto, diante de uma tradição com raízes profundas e uma presença marcante no quotidiano da Atenas clássica.

¹¹ Além do acima citado v. 265, cf. ainda 275, “E aquela outra história (λόγος), será verdadeira ou falsa?”.

¹² Um fragmento cómico de Eubulo (fr. 40 K.-A.) testemunha a antiguidade e popularidade da tradição da figura alado de Eros, cuja profusão de representações apagou já da memória dos homens a identidade do seu criador: “Quem terá sido o primeiro entre os mortais a pintar ou a moldar em cera esse Eros alado?”. E se Eubulo recorda esta tradição é com o intuito de contestá-la: como poderá ser alado um deus que não é leve nem fácil de suportar, que esmaga as almas com o seu peso?

¹³ Barlow (1986, p. 193) salienta a preocupação de Hécuba com navios, numa hora em que a partida de Troia para a Grécia parece iminente. A angústia do momento, associada ao temor do desconhecido numa mulher que não conhece a experiência marítima, fá-la comparar o próprio destino a uma navegação atormentada que só conhece por imagens indiretas.

¹⁴ Pausânias (10. 25), ao descrever, como motivo da *Lesche* dos Cnídios de Polignoto, em Delfos, o embarque dos heróis depois de tomada Troia, inclui

pormenores que se referem ao interior de uma embarcação preparada para a partida, ou seja, em plena calma. Por isso a tripulação está a bordo e o contexto valoriza a embarcação, com destaque para o piloto, Frontis. Naturalmente as imagens que Hécuba diz ter na memória convêm sobretudo aos espectadores gregos da peça.

¹⁵ Taillardat (1965, p. 117) discute se se não poderia entender neste caso que há uma referência a uma estátua – “estar plantado como uma estátua pintada” – em função do verbo ἐστάναι. Recorda o mesmo comentador que Plutarco (**Vida de Licurgo** 10. 4) faz uma observação paralela sobre a imobilidade das imagens: “a riqueza, que é cega, ali fica plantada como uma imagem sem alma e sem movimento” (τυφλὸν ὄντα τὸν πλοῦτον καὶ κείμενον ὥσπερ γραφὴν ἄψυχον καὶ ἀκίνητον).

¹⁶ É evidente que os grandes quadros de guerra serviram de inspiração a pinturas de referência, como é o caso das inspiradas na **Iliada**, obra de Polignoto, que adornavam a *Lesche* dos Cnídios, em Delfos. Mas de outras existe igualmente referência; assim, por exemplo, um *schol.* Aristófanes (**Lisístrata**, v. 679) menciona que, do mesmo pintor e de um seu colaborador, Mícon, a *Stoá Poikile* de Atenas incluía a representação do combate mítico entre Teseu e as Amazonas, um tema adequado à tradição da cidade; como o era também o que confrontou Atenienses e Persas, desta vez uma imagem inspirada na história recente de Atenas (cf. DEMÓSTENES. **Contra Neera** 94; ÉSQUINES. **Contra Ctesifonte** 186; ARRIANO. **Anábase** 7. 13. 5).

¹⁷ Este é um episódio de evidente inspiração homérica (**Iliada** III, vv. 161-244). Sobre as muralhas de Troia, Helena e Príamo, na **Iliada**, olham o exército dos Aqueus, podendo Helena satisfazer a curiosidade do seu anfitrião identificando-lhe os vários chefes que se destacam do conjunto. Para uma análise mais minuciosa sobre a relação entre as duas *teichoskopíai*, vide Silva (2005, p. 293-299).

¹⁸ Também na **Iliada** (III, vv. 167-170), Príamo se deixa de imediato seduzir pela imponência de Agamémnon, não tanto porque o Atrida seja, em proporções, dos maiores dos Aqueus, mas porque a beleza que irradia o define como um rei.

¹⁹ Platão (**República** 472d) louva também essa característica de um bom pintor, a de transmitir às imagens que produz uma beleza tão depurada que não pode existir na vida concreta. Há, portanto, na *mimesis* plástica um aperfeiçoamento do que são os limites da qualidade humana. Por sua vez Aristóteles (**Poética** 1448a 1-7), ao referir-se à mesma relação entre a realidade e a reprodução pic-

tórica, estabelece uma comparação entre poesia e pintura nos termos seguintes: “Uma vez que quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus (...) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores: Polignoto desenhava os homens mais belos, Páuson mais feios, e Dionísio tal e qual eram” (trad. de Valente, 2004).

²⁰ Barlow (1971, p. 146-147) valoriza a expressividade do adjetivo ἄσπερὸς, capaz de chamar a atenção para o brilho das armas de Hipomedonte como distintivas no campo de batalha, além da proeminência que dá a este guerreiro. De resto, no conjunto de observações suscitadas em *Antígona* pela imagem geral do exército atacante, destacam-se como outros pormenores em relevo: o brilho dos olhos de Partenopeu (**Fenícias**, vv. 145-149), a cor que identifica outros guerreiros, como a parelha branca do carro de Anfiarau (vv. 171-172) e o armamento dourado de Polinices (v. 168). Esta capacidade de destacar uma imagem dentro de um conjunto é, sublinha a mesma estudiosa (BARLOW, 1971, p. 58), “uma descoberta inovadora na pintura do tempo de Eurípidés”.

²¹ Cf., e. g., **Antologia Palatina** 16. 106, que refere uma representação de Tideu no ataque a Tebas, obra de Polignoto.

²² Μορφή, “forma”, aparece associado a outros vocábulos de conotação plástica, tal como τύπωμα, “contorno”, ou σχῆμα, “figura, esboço”. Τύπωμα refere-se sobretudo ao que é modelado e tem volume (cf. SÓFOCLES. **Electra**, v. 54). Σχῆμα e μορφή podem aplicar-se ao aspecto exterior de uma pessoa (cf. ÉSQUILO. **Sete contra Tebas**, v. 488; EURÍPIDES. **Íon**, v. 238; **Ifigénia entre os Tauros**, v. 292), ou às linhas de uma obra de arte (cf. EURÍPIDES. **Íon**, v. 992). Platão usa σχῆμα (**República** 373b; **Górgias** 465b, 474e; **Leis** 668e, 797c) associada a cor, como os dois elementos que definem o aspecto exterior de um objeto, “forma e cor”, τὰ σχήματα καὶ χρώματα (**Crátilo** 432b 6-7). Keuls (1978, p. 37) suspeita de que Platão, nesta sua expressão, esteja a usar uma frase convencional da linguagem da pintura.

²³ Fraenkel, no seu comentário ao **Agamémnon** (1962, p. 139), traduz πρέπειν por “sobressair” e entende a palavra como um termo para aludir a algo que “se evidencia em contraste com um fundo ou contexto, pelo tamanho, forma ou cor”; usa como exemplos abonatórios **Agamémnon** (vv. 30, 389 – este último um passo muito interessante para o nosso propósito porque estabelece um contraste entre luz e sombra); como não menos sugestivo é **Suplicantes** de Ésquilo (vv. 719-720), em que Dânao descreve o desembarque dos perseguidores egípcios, que pode ver ao longe: “Posso ver os homens que se distinguem com os seus membros negros que sobressaem das túnicas brancas”. Para Fraenkel não restam dúvidas: “Este passo do *Agamémnon* é a nossa prova mais antiga de

uma definição clara de figuras individuais, consideradas como uma qualidade essencial numa pintura”. Na descrição de Ésquilo o reputado estudioso reconhece duas fases: uma primeira que valoriza a projecção de uma figura central, seguida de outra em que sobressai o mutismo e a expressão dos olhos. E, na sua opinião, é nestes dois momentos que se sente a influência da pintura nas palavras do coro esquiliano. Não seria necessário – acrescenta Bollack (1981, p. 303) – que Ésquilo estivesse a reproduzir em palavras um quadro concreto que tivesse visto; basta entender a sua composição poética como a consequência de técnicas em geral praticadas pela pintura do tempo.

²⁴ Para Fraenkel (1962, p. 139), neste movimento de Ifigénia está contido o elemento mais impressivo da cena.

²⁵ Aristóteles (**Poética** 1450a, 25-29) regista a evolução operada na pintura do séc. V a.C. no que se refere à expressão de emoções. Na sua opinião, Polignoto era mestre na representação do *ethos* (um ἀγαθὸς ἠθογράφος), uma capacidade muito esbatida em Zêuxis, que encarna o termo evolutivo da arte. Associemos a esta menção sobre a representação do *ethos*, ou seja, do potencial do espírito, a que Aristóteles faz a Polignoto em **Política** (1340a, 28-40), onde atribui ao mesmo pintor propósitos éticos. Esta é uma evolução em que, segundo Aristóteles, uma vez mais a pintura e a poesia dramática se acompanham. De resto, Polignoto foi antes identificado por Aristóteles (**Poética** 1448a, 5) como o pintor capaz de idealizar as figuras; quanto a Zêuxis, **Poética** (1461b, 12) refere-o como criador de figuras redimensionadas em relação com a vida real.

²⁶ Luciano (**Retratos** 7) recorda, a propósito de uma representação de Cassandra na obra de Polignoto, a técnica deste pintor no que se refere à representação das vestes: “Trabalha também as vestes com aquela leveza suprema que mostrou ao fazer cair o que existe para ocultar, deixando que tudo o mais flutue ao vento”. De resto, Plínio (35. 35 (58)) louva a capacidade de Polignoto para obter “transparências” da representação das vestes.

²⁷ Plutarco (**Vida de Alexandre** 1. 1. 3), ao referir-se a uma técnica de representar atitudes ou sentimentos que é própria da época imperial, mas herdeira de todo um processo evolutivo da pintura que a precedeu, não deixa de valorizar a expressão dos olhos como essencial; trata-se do momento em que o Queroneu, para distinguir História de Biografia, o género que cultivava, afirma: “Assim, do mesmo modo que os pintores, ao produzirem um retrato, se fixam no rosto ou na expressão dos olhos, que são o espelho do carácter, e pouca atenção prestam às restantes partes do corpo, seja-me também permitido dedicar-me sobretudo aos sinais da alma e, a partir daí, retratar a vida de cada um deles”. É também sugestivo que Plutarco recorra ao que é, no seu texto, uma metáfora, para es-

tabelecer uma relação entre escrita e pintura. O mesmo acontece na **Vida de Címon** (2), onde Plutarco observa: “Por estar persuadido de que um retrato que revele o caráter e as qualidades íntimas possui uma maior beleza do que um que apenas reproduza o rosto e a aparência física, vou descrever os feitos de Luculo”. Um passo da **Antologia Palatina** (3. 147. 5) refere uma outra vítima de um sacrifício, Políxena, de que existia na Pinacoteca de Atenas uma imagem atribuível a Polignoto; e curiosamente, como se se tratasse de uma convenção da imagem de um sacrifício, onde a vítima está impedida de proferir imprecensões, é no olhar que toda a força do quadro se concentra: “Será pela mão de Polignoto, e por nenhuma outra, que Políxena é evocada num quadro divino. É como que irmã da sua Hera, esta obra. Vê com que pudor ela esconde a nudez, puxando com a mão virtuosa o peplos rasgado. A infeliz implora pela vida. No seu olhar virginal está patente todo o horror da guerra frígia”. Plínio (35. 35. (58)) louva de resto a maleabilidade que Polignoto foi capaz de imprimir ao que antes era “a rigidez dos rostos”, de modo a obter diferentes expressões.

²⁸ Vide o comentário de Denniston e Page a este propósito (1968, p. 91).

²⁹ Já no séc. IV a.C., o tragediógrafo Quéremón, num dos poucos fragmentos dele conservados (**Eneu**, fr. 71K 14, transmitido por Ateneu – 13. 608b), descreve uma jovem que observou, com uma estratégia plástica que vale a pena confrontar com a que Ésquilo usa no retrato de Ifigénia (vv. 4-6):

... γυνή δ' αἰθέρος θεάμασιν
ζῶσαν γραφήν ἔφαινε, χρῶμα δ' ὄμμασιν
λευκὸν μελαίνης ἔργον ἀντηῖσει σκιᾶς.

Exposta nua ao olhar do céu,
projetava uma pintura viva. A sua cor, aos meus olhos
tão branca, eliminava o efeito da escuridão sombria.

Ao jogo das vestes substitui-se agora a nudez feminina em todo o seu esplendor. A atitude da jovem retratada é a de um quadro, a que um sopro de vida foi insuflado. Estamos, com os finais do séc. V e os inícios do IV a.C., na plenitude da técnica das sombras, num efeito de contraste claro-escuro gritante. O contexto parece ser apenas o da solidão, que tem só por testemunha a natureza. Daí que o quadro se tenha podido associar à identificação de uma bacante.

30Fineu, o rei trácio, foi vitimado por um tremendo castigo: sem vista, sofria a perseguição diária das Harpias aladas que lhe rapinavam os alimentos, numa ameaça de extinção a longo prazo. Foi libertado desse suplício pelos Argonautas, a quem, em paga, indicou o caminho da Cólquida. Este mito foi tratado por Ésquilo numa tragédia intitulada **Fineu** (472 a.C.).

³¹ Atestando a popularidade deste tipo de metáfora, Platão (**República** 501a-c) usa-a a propósito do “desenho” de uma nova *politeia*: como um pintor, também um legislador – “o desenhador de constituições” – deve limpar o material sobre que trabalha, as regras por que a cidade antes se regia, para traçar um novo esboço.

³² Dumortier (1975, p. 205) associa a esponja, juntamente com os pincéis e a paleta, aos apetrechos do pintor, bem como os ferros especialmente usados na chamada pintura encáustica.

³³ Cf. Aristóteles (**Política** 1336b, 15), μήτε ἄγαλμα, μήτε γραφή. Apesar do contraste estabelecido por Aristóteles, Liddell-Scott, *s. v.*, admite que a palavra possa também referir-se à pintura. Allan (2008, p. 180) justifica mesmo a dificuldade em distinguir uma expressão plástica da outra: “É difícil escolher entre os dois sentidos de ἄγαλμα, porque também se podia aplicar pintura às estátuas e, por isso, também elas, como as pinturas, podiam ser apagadas”.

³⁴ É óbvia a dificuldade de distinguir, num passo como este, se γράφειν se refere ao sinal escrito ou ao desenho. Mas a própria proximidade com Ésquilo parece sustentar a segunda interpretação.

³⁵ Sobre a capacidade feminina de reproduzir, num bordado, motivos que se encontram também noutros suportes artísticos, poéticos ou plásticos, cf. Eurípides (**Íon**, vv. 194-204, 1141 sqq.).

³⁶ A capacidade que uma mulher tem de, no bordado, representar um desenho dentro de uma convenção semelhante à da pintura tem uma referência homérica: em **Ilíada** (III, vv. 125-128), Helena é surpreendida por Íris, a deusa, quando, nos seus aposentos em Troia, se ocupava a bordar num grande tecido de púrpura a própria guerra, que confrontava Gregos e Troianos.